

Les aberrations de l'espace dans le texte fantastique : étude de « La Morte amoureuse » de Théophile Gautier

Delphine PÉDRON

Dans le texte fantastique, on assiste très souvent à une rupture des lois fondamentales qui régissent l'espace, mais ce procédé n'en est qu'un parmi d'autres utilisés dans l'élaboration de l'effet fantastique. D'ailleurs, dans les études critiques portant sur ce genre, telles que l'essai *De la féerie à la science-fiction* de Caillois, ou encore *l'Introduction à la littérature fantastique* de Todorov, les aberrations de l'espace apparaissent comme un des thèmes du fantastique parmi tant d'autres. Cependant, dans certains textes, l'attention portée à l'élaboration du cadre spatial semble jouer un rôle très important, notamment dans le processus de lecture : c'est le cas de « La Morte amoureuse » de Théophile Gautier (1836)¹. Nous allons montrer, dans cette étude, comment la progression à travers le récit s'accompagne d'une perte d'orientation chez le lecteur. Nous tenterons de mettre en relief le piège qui se tisse dans le texte à travers l'élaboration de l'espace fantastique, en étudiant dans un premier temps les divisions de l'espace et les déplacements incessants ; puis le lien qui s'établit entre l'intériorité des personnages et l'espace environnant ; enfin, la construction progressive d'un monde parallèle².

La démultiplication de l'espace narratif et les déplacements

Nous assistons dans « La Morte amoureuse » de Gautier à un « éclatement » de l'espace qui construit un véritable labyrinthe

¹ Théophile Gautier, « La Morte amoureuse », in *Tous les contes fantastiques*, édition établie et présentée par Jean-Baptiste Baronian, Paris, Néo, coll. NÉOmnibus, 1990, p. 53-75. Les citations tirées de cet ouvrage seront suivies de la page entre parenthèses.

² Je tiens à préciser que j'ai considéré, dans mon étude, que ce texte pouvait se décomposer en deux parties distinctes séparées par le départ de Romuald pour le château de Clarimonde dans la forêt.

narratif. Nous pouvons souligner ici un premier paradoxe dans la mesure où le protagoniste, Romuald, sous-entend au début du récit qu'il n'est jamais sorti des murs de son presbytère. Il doute de la réalité de ce qu'il a vécu ; pourtant, le texte retrace les péripéties du jeune prêtre, fil conducteur du récit, amené à traverser une multitude de lieux réels ou imaginaires. Le récit ne se situe pas dans un lieu unique, mais privilégie au contraire les déplacements, le mouvement, ce qui lui donne toute sa dynamique. Cette abondance de lieux contribue à donner au texte un effet disparate, hétérogène, renforcé par le fait que le narrateur ne nous donne jamais de toponymes précis. Il est question, en effet, de la ville de S. ou de la cure de C. sans plus d'informations géographiques qui faciliteraient chez le lecteur l'élaboration d'une carte mentale. L'incipit, dont c'est le rôle habituellement, n'inscrit pas le récit dans un cadre spatial bien délimité. Le narrateur semble vouloir laisser les lieux dans l'anonymat, ce qui fait naître chez le lecteur une première ambiguïté propre au fantastique : nous sommes déjà confrontés malgré nous à la dichotomie réel-imaginaire que l'on retrouvera tout au long du texte, dans la mesure où l'on doute, comme Romuald, de l'existence de ces lieux. L'espace fantastique paraît donc multiple³.

Il est cependant possible de résumer le trajet de Romuald en sept lieux principaux : le séminaire, l'église, la ville de S., la cure de C., le château de Clarimonde, Venise et le cimetière. Nous pouvons parler de démultiplication de l'espace fantastique dans la mesure où les différents protagonistes, aussi bien Romuald que Clarimonde ou Sérapion, investissent quantité de lieux à l'intérieur desquels se construisent des ramifications. Dans un même lieu, les protagonistes se déplacent aussi : à la cure de C., par exemple, Romuald se rend dans la chambre et le jardin ; ou dans la ville de S., il va de l'église au séminaire en s'arrêtant au détour d'une rue pour recevoir des mains du page nègre le message de Clarimonde. Ceci nous amène, dans un premier temps, à distinguer deux types de lieux : les lieux passants et les lieux fixes.

³ Voir l'annexe en fin d'article.

Lieux passants : les rues de la ville de S., la campagne, la forêt.

Il semble que le narrateur s'attarde peu sur leur description, mais ce serait une erreur de ne pas y prêter attention. Ces lieux de l'éphémère sont caractérisés par la vitesse à laquelle ils sont franchis. On remarque, en effet, que la traversée de ces lieux est de plus en plus rapide au fur et à mesure que l'on progresse dans la narration. Lorsque Romuald part de S. pour C., la campagne est brièvement décrite et le trajet dure trois jours. Mais lorsque Romuald traverse la forêt avec le chevalier envoyé par Clarimonde, le paysage défile en arrière-plan à vive allure : « Nous dévorions le chemin ; la terre filait sous nous grise et rayée, et les silhouettes noires des arbres s'enfuyaient comme une armée en déroute » (p. 70). Le chevalier pousse « un cri guttural » dès qu'il sent les chevaux faiblir et la course recommence « avec furie ». Les protagonistes semblent emportés dans un véritable « tourbillon » (p. 62). Lorsque Romuald part pour Venise avec Clarimonde, la traversée de la forêt paraît tout aussi rapide :

Il fallait que ces chevaux fussent des genets d'Espagne, nés de juments fécondées par le zéphyr ; car ils allaient aussi vite que le vent, et la lune [...] roulait dans le ciel comme une roue détachée de son char ; nous la voyions à notre droite sauter d'arbre en arbre et s'essouffler pour courir après nous. (p. 70)

Les postillons lancent les chevaux dans un « galop insensé » (p. 70). Ceux-ci évoluent à une vitesse extraordinaire qui leur confère un aspect surnaturel. Cette incroyable rapidité est mise en évidence par les comparaisons explicites qui parsèment le texte, notamment les citations précédentes : les arbres sont « une armée en déroute » et la lune court après les héros. Puis un glissement imperceptible s'effectue et, à la fin du texte, nous sommes confrontés à toute une série d'ellipses spatiales étroitement liées à une série d'ellipses temporelles. La rapidité devient implicite et nous nous retrouvons face à ce que Paolo Tortonese appelle un « temps accéléré », qui participe de l'effet fantastique et qui est indissociable de l'espace :

Le protagoniste se déplace d'un lieu à un autre, par des moyens divers, mais tous extrêmement rapides. Une course folle à cheval, un voyage en

carrosse à travers un paysage lugubre, conduisent le personnage vers sa propre aventure surnaturelle³.

Nous assistons à une rupture des lois fondamentales qui régissent l'espace et le temps, tous deux soumis à une transformation. Il en résulte que l'enivrement procuré par la vitesse devient un moyen d'introduire l'impossible. Le temps et l'espace se manifestent de manière corrélative par une anomalie : se déplacer rapidement, c'est s'appropriier plus intensément le temps, ne pas se laisser traverser par son flux, bouger avec lui. Mais le fait de courir avec le temps induit la tentation de courir plus vite que lui, presque comme si, en précipitant son propre déplacement dans l'espace, on pouvait atteindre les limites du temps et de l'espace et les dépasser. Ces lieux de passage permettent de gagner rapidement les lieux fixes sur lesquels nous allons nous pencher à présent.

Les lieux fixes : le séminaire (lieu de départ), l'église et la cure de C. (lieu d'arrivée)

Ces lieux (en particulier le séminaire et la cure de C.) peuvent être considérés comme des centres fixes puisque les déplacements incessants ramènent toujours Romuald à l'un ou à l'autre. Ils sont présentés comme le lieu du retour à l'ordre. On rejoint ici Yuri Lotman pour qui « la traversée des frontières entraîne toujours le retour au centre »⁴. En effet, Romuald, malgré ses déplacements au château de Clarimonde, dans la forêt ou à Venise, se résigne toujours à revenir au presbytère de la cure de C. La frontière serait alors symbolisée par la forêt dans la mesure où elle établit un lien entre l'espace connu et l'espace inconnu, et permet à chaque fois à Romuald le passage du centre (la cure) vers la périphérie (le château de Clarimonde ou Venise). Cette opposition centre-périphérie est mise en évidence dans la seconde partie du texte, mais attar-

³ Paolo Tortonese, *La vie extérieure. Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, Paris, Minard, coll. « Archives des Lettres modernes », 1995, p. 81.

⁴ Yuri Lotman, « La notion de frontière », *La sémiotique*, trad. Anka Ledenko, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Nouveaux actes sémiotiques », 1999, p. 21-50.

dons-nous d'abord sur la première (qui s'étend jusqu'au moment où Romuald arrive au château de Clarimonde dans la forêt).

Deux lieux antithétiques nous sont présentés : le séminaire et ce que Romuald appelle « le dehors » (englobant la ville et le palais Concini). Pour reprendre la terminologie de Lotman, nous sommes confrontés à l'espace interne de la sémiosphère qui est à la fois inégal, asymétrique et unifié, homogène :

L'autodescription de la sémiosphère implique l'emploi d'un pronom personnel à la première personne. L'un des premiers mécanismes de l'individualisation sémiotique est celui de la frontière, et la frontière peut être définie comme la limite extérieure d'une forme à la première personne. Cet espace est « le nôtre », « le mien », il est « cultivé », « sain », « harmonieusement organisé »⁵.

Et, en effet, Romuald, au début du récit, s'approprie le lieu religieux (on notera à ce sujet l'abondance des déterminants possessifs à la première personne) et évoque sa vie au séminaire, sa vocation de prêtre et son ordination en termes excessivement laudatifs (« être prêtre, je ne voyais rien de plus beau au monde; je me croyais un ange ; j'étais dans un état qui touchait presque à l'extase » (p. 54)). Le monde est pour Romuald « l'enclos du collège et du séminaire ». Le lieu religieux est le lieu de l'ordre (l'énumération des différentes étapes de l'ordination le souligne (p. 54)), où règnent la chasteté (Romuald n'a jamais vu de femmes exceptée sa vieille mère : « j'étais d'une innocence parfaite » (p. 54)) et la soumission à une éducation rigoureuse qui a débuté dès la plus tendre enfance (les différents ordres par lesquels Romuald est passé : la théologie, les petits ordres). Il s'agit d'un lieu clos, protecteur (les hautes murailles du jardin de la cure symbolisent ce sentiment de protection).

Mais le monde extérieur s'oppose au monde clos du séminaire dans lequel Romuald a toujours évolué et dans lequel il se sent bien au début du texte :

Je ne regrettais rien, je n'éprouvais pas la moindre hésitation devant cet engagement irrévocable : j'étais plein de joie et d'impatience. Être prêtre, je

⁵ *Ibid.*, p. 21.

ne voyais rien de plus beau au monde : j'aurais refusé d'être roi ou poète.
(p. 54)

On rejoint à nouveau la définition de Lotman qui oppose l'espace de l'ordre et « leur espace », qui est « autre », « hostile », « dangereux », « chaotique ». Sans aller jusqu'à ces termes excessifs, on se rend compte que le monde extérieur au séminaire est en effet « autre » et qu'il fonctionne selon un système de valeurs différent. Il s'agit aussi d'un espace où règne l'ordre, mais un ordre familial auquel Romuald semble aspirer :

Une jeune mère, sur le pas de la porte, jouait avec son enfant.[...] Le père, qui se tenait debout à quelques distances, souriait doucement à ce charmant groupe [...]. (p. 58)

Et cet espace extérieur, l'espace du dehors, auquel appartient Clarimonde, représente un inconnu (Romuald ne connaît pas le célèbre palais Concini) qui agit sur Romuald tel un aimant. Ceci apparaît notamment lors de la scène où le héros regarde par la fenêtre la place publique avec son ciel bleu, ses amoureux, son mouvement, sa vie, sa gaieté. Ce cliché du bonheur fait naître chez Romuald des sentiments jusqu'ici ignorés : la jalousie et la haine. L'image qu'utilise alors le prêtre pour décrire son état :

[...]Je me jetai sur mon lit avec une haine et une jalousie effroyables dans le cœur, mordant mes doigts et ma couverture comme un tigre à jeun depuis trois jours. (p. 59)

est proche de celle utilisée dans le Nouveau Testament pour décrire Satan : « Sicut leo quærens quem devoret », ce qui signifie : « comme le lion cherchant qui il va dévorer ». De même, Sérapion compare Romuald à « une bête fauve », ce qui laisse présager du renversement de valeurs de la fin du texte.

Nous venons de le voir, nous sommes donc en présence de deux espaces auxquels sont rattachés des systèmes de valeurs différents : ordre religieux/ordre familial. Peu à peu, Romuald va vouloir rejoindre ce monde extérieur. Sa rencontre avec Clarimonde va bouleverser l'ordre établi. La courtisane fait figure de tentatrice dans le texte (malgré son nom qui signifie en latin *clarus mundus* : « illustre par sa pureté ») car elle tente à de multiples reprises d'attirer Romuald vers ce monde extérieur, hors de l'espace reli-

gieux. Elle essaie d'abolir la distance qui les sépare. D'ailleurs, elle le dit elle-même lors de la cérémonie d'ordination : « Je t'emmènerai vers des îles inconnues [...] et je veux te prendre à ton Dieu » (p. 56). Elle abolit cette distance, par exemple, à l'église en venant lui toucher la main ; puis, au moment de son départ pour la cure de C., quand il observe le palais Concini du haut de la colline et qu'elle monte sur le toit du palais ; enfin, quand elle l'envoie chercher en pleine nuit (p. 62). Elle représente la possibilité du passage vers un autre monde ; c'est ce qu'a montré Paolo Tortonese en étudiant les jeux de lumière sur le corps de Clarimonde la première fois que Romuald l'aperçoit :

La charmante créature se détachait sur ce fond d'ombre comme une révélation angélique ; elle semblait éclairer d'elle-même et donner le jour plutôt que le recevoir. (p. 54)

Puis, un peu plus loin, Romuald évoque le front de la jeune femme qui est « d'une blancheur bleuâtre et transparente » (p. 55) ; ses mains « plus pures, plus diaphanes que des hosties » (p. 64) ; ses doigts « laissent passer le jour comme ceux de l'Aurore » (p. 55), et ils reçoivent d'une lampe une « transparence rose ». Selon Paolo Tortonese :

La femme traversée par les rayons de lumière, qui transforment la chair en espace praticable, se pose comme *un lieu de passage* vers un autre objet, et renvoie à *une autre destination*. La transparence des chairs ne propose rien *qu'un voyage*, une initiation, une purification par la beauté et le plaisir, à travers une matière spiritualisée et pourtant sensible, agréable, palpable [...]. La transparence suggère la nécessité *d'un au-delà* à observer, d'un au-delà à conquérir une fois la matière traversée⁶.

Dès lors, Romuald aspire à une vie nouvelle, ce qui va se traduire par un rapport différent à l'espace.

Le lien entre l'intériorité des personnages et l'espace environnant

Après la vision de Clarimonde, Romuald semble subir une première métamorphose et son discours change radicalement ; on assiste à sa résurrection qui se traduit en ces termes dans le texte :

⁶ Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 67. Je souligne.

A mesure que je la regardais, je sentais s'ouvrir dans moi des portes qui jusqu'alors avaient été fermées ; des soupiroux obstrués se débouchaient dans tous les sens et laissaient entrevoir des perspectives inconnues ; la vie m'apparaissait tout autre ; je venais de naître à un nouvel ordre d'idées. (p. 55)

Et je sentais la vie monter en moi comme un lac intérieur qui s'enfle et qui déborde ; mon sang battait avec force dans mes artères ; ma jeunesse, si longtemps comprimée, éclatait comme l'aloès qui met cent ans à fleurir et qui éclôt avec un coup de tonnerre. (p. 58)

L'espace change en conséquence et le lieu religieux dans son ensemble devient étouffant. Nous assistons à un rétrécissement de l'espace, à une distorsion spatiale :

L'évêque si rayonnant tout à l'heure, s'éteignit tout à coup, les cierges pâlirent sur leurs chandeliers d'or comme les étoiles au matin, et il se fit par toute l'église une complète obscurité. (p. 54)

Une obscurité soudaine se répand dans le lieu sain qui devient oppressant : « J'étouffais ; les voûtes s'aplatissaient sur mes épaules, et il me semblait que ma tête soutenait seule tout le poids de la coupole » (p. 57). Le lieu religieux est désormais connoté négativement tout comme la prêtrise : « Être prêtre ![...] C'est-à-dire chaste, ne pas aimer [...] ramper sous l'ombre d'un cloître ou d'une église » (p. 58). On assiste à une progression dans ce passage : dans un premier temps la lumière disparaît, puis le lieu semble se rétrécir et enfin Romuald renie sa vocation. Dès lors, le mal-être de Romuald va transparaître dans les lieux qu'il investira, notamment dans sa chambre du séminaire. Romuald ne semble plus en harmonie avec l'espace qui l'entoure. Ce dernier est comparé tour à tour à l'univers carcéral et à un tombeau : « J'essayai de desceller les barreaux de la fenêtre » (p. 58) ; ou encore : « J'avais scellé moi-même la pierre de mon propre tombeau, j'avais poussé de ma main le verrou de ma prison ! » (p. 58).

Romuald éprouve l'envie grandissante de rejoindre l'extérieur et songe même à une évasion. Le mur du séminaire devient la frontière, l'obstacle qui l'empêche de gagner l'extérieur, afin de jouir de cette liberté à laquelle il aspire désormais. Ce désir de « traverser » la frontière s'accompagne d'un désir de transformation physique :

Ah! si je n'eusse pas été prêtre [...], j'aurais été son amant, son époux me disais-je dans mon aveuglement ; [...] j'aurais des habits de soie et de velours, des chaînes d'or, une épée et des plumes comme les beaux jeunes cavaliers. Mes cheveux, au lieu d'être déshonorés par une large tonsure, se joueraient autour de mon cou en boucles ondoyantes. J'aurais une belle moustache cirée, je serais un vaillant. (p. 58)

Romuald veut accéder à son idéal masculin ; il est à la recherche de son identité profonde. À ce sujet, Pierre Jourde souligne :

La notion de frontière est investie d'une valeur complexe, que l'on ne peut limiter au domaine spatial. Il ne s'agit pas seulement de séparer des territoires, mais, en découpant le réel, de lui donner un sens et un visage. La césure frontalière peut alors devenir articulation de l'imaginaire, quête de l'Être⁷.

Le mur, la fenêtre du séminaire symbolisent donc la frontière entre les deux mondes. Romuald ne supporte plus cet espace de solitude et, à partir de ce moment, le lecteur a véritablement le sentiment que quelque chose va se produire. Comme le souligne Bachelard : « Les passions cuisent et recuisent dans la solitude. C'est enfermé dans sa solitude que l'être de passion prépare ses explosions ou ses exploits »⁸. Dès lors, le départ de Romuald pour la cure de C., où il devra officier désormais, va permettre de lancer le récit⁹. On assistera alors à un déplacement du centre vers la périphérie : de l'espace urbain vers l'espace rural.

On voit nettement, à travers les descriptions spatiales précédentes, le lien étroit qui se tisse entre l'intériorité des personnages et les lieux environnants. Les individus sémiotisent l'espace pour reprendre la terminologie de Lotman : ils projettent leur intériorité sur les lieux rencontrés et cette vision s'en trouve perturbée. On pourrait ainsi multiplier les exemples. Lorsque Romuald sort de l'église, il s'exprime de la manière suivante : « J'aurais été incapa-

⁷ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires. De quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1991, p. 100.

⁸ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 28.

⁹ La première fonction identifiée par Vladimir Propp dans *Morphologie du conte* (Paris, Seuil, 1995, p. 37) est l'éloignement. Pour que le conte débute, il est nécessaire qu'un des membres de la famille s'éloigne de la maison.

ble de retrouver tout seul le chemin du séminaire » (p. 57). Il s'agit pourtant du seul chemin qu'il connaisse. Sa vision de l'espace est biaisée par ses sentiments naissants pour Clarimonde. De même, lorsqu'il observe le palais Concini du haut de la colline (p. 60) : comme dans la description de l'église que nous avons vue précédemment, une ombre gagne le palais après que Romuald ait affirmé être « ardent et inquiet ». Enfin, à son arrivée à la cure de C., le prêtre déclare : « C'était une maison d'une simplicité extrême et d'une propreté aride » (p. 61). Puis, plus loin : « Mais je sentais au dedans de moi une aridité extrême » (p. 61). Nous avons une reprise des termes de la description de la maison pour qualifier l'état dans lequel se trouve Romuald.

Inversement, on peut constater que l'espace influence à son tour les personnages. Prenons l'exemple de Venise où les personnages adoptent le comportement adéquat au lieu : Clarimonde se prend pour Cléopâtre et Romuald est « orgueilleux » et « insolent » (p. 70). On retrouve bien ce rapport d'influence réciproque entre les individus et l'espace que Lotman évoque dans *La sémiosphère*, et un parfait exemple de cette réciprocité nous est donné ici à travers deux descriptions : celle de Clarimonde et celle du palais Concini. Nous avons sous les yeux une reprise presque terme à terme de la description : Clarimonde semble être en parfaite osmose avec sa demeure, car le palais est décrit à l'image de la courtisane. Mêmes effets de lumière, même jeu de proche et de lointain qui donnent lieu encore une fois à une distorsion spatiale :

Je levai par hasard ma tête, que j'avais jusque-là tenue inclinée, et j'aperçus devant moi, si près que j'aurais pu la toucher, quoique en réalité elle fût à une assez grande distance et de l'autre côté de la balustrade, une jeune femme d'une beauté rare et vêtue avec une magnificence royale. (p. 54)

Par un singulier effet d'optique, se dessinait, blond et doré sous un rayon unique de lumière, un édifice qui surpassait en hauteur les constructions voisines, complètement noyées dans la vapeur ; quoiqu'il fût à plus d'une lieue, il paraissait tout proche. (p. 60)

À travers l'appréhension subjective de Romuald, nous assistons à une mise en relief de Clarimonde et de son palais. A cela s'ajoute le jeu entre le proche et le lointain qui crée une impression simultanée de distance et de proximité, donnant ainsi le vertige au lecteur et

symbolisant le phénomène d'attraction-répulsion de Romuald face à Clarimonde.

Enfin, nous rencontrons une notion importante évoquée lors de chacune des descriptions des châteaux dans lesquels évolue Clarimonde : la notion de hauteur. On peut considérer, bien sûr, que cette notion de hauteur souligne la continuité qui s'établit entre le monde religieux et le monde souterrain, entre les forces contradictoires du ciel et de l'enfer, mais on peut y voir aussi le désir de Romuald de pénétrer dans ces châteaux appartenant à l'être aimé et d'en faire son espace d'intimité. Le palais Concini et le château dans la forêt se distinguent des autres maisons par leur hauteur, comme nous le montrent les citations précédentes. Bachelard porte une réflexion là-dessus, en citant d'abord Rilke :

« Par tous les êtres se déploie l'espace unique, espace intime au monde. » / L'espace apparaît alors au poète comme le sujet du verbe se déployer, du verbe grandir. Dès qu'un espace est une valeur — et y a-t-il plus grande valeur que l'intimité ? — il grandit [...]. Donner son espace poétique à un objet, c'est lui donner plus d'espace qu'il n'en a objectivement, ou pour mieux dire, c'est suivre l'expansion de son espace intime¹⁰.

Romuald semble faire de la demeure de Clarimonde son propre espace de rêverie. Il le fait sien, d'où la nécessité de la hauteur, comme l'explique Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace* en parlant de la maison natale :

Cette maison est, pour nous, un agrandissement de la verticalité des maisons plus modestes qui tout de même, pour satisfaire nos rêveries, a besoin de se différencier en hauteur¹¹.

Et, en effet, nous pouvons avancer que le château est le lieu où commence la rêverie pour Romuald, dans la mesure où nous apprenons de sa bouche qu'il est le seul à l'avoir vu :

Cependant, personne ne connaissait dans les environs un château auquel s'appliquât la description du château où j'avais retrouvé Clarimonde. (p. 66)

¹⁰ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 182.

¹¹ *Ibid.*, p. 41.

Gautier s'appuie donc sur les multiples ressources du langage afin de donner à ces palais un effet de gigantisme assez irréel qui n'est qu'un des nombreux indices mettant en évidence l'influence d'un genre particulier : le gothique.

Gautier lui-même nous rappelle dans son ouvrage intitulé *Les Jeunes-France* qu'il aimait lire les romans gothiques :

Je m'amusais comme une portière à lire *Les Mystères du Château d'Udolphe*, *Le château des Pyrénées*, ou tout autre roman d'Ann Radcliffe ; j'avais du plaisir à avoir peur [...]. Que n'ai-je pas lu ! [...] Que d'amants malheureux, que de femmes persécutées m'ont passé devant les yeux ! Que de souterrains n'ai-je pas parcourus !¹²

Il n'est pas étonnant, dès lors, de trouver dans « *La Morte amoureuse* » certains motifs gothiques du dix-huitième siècle que Milton définit par le distique suivant : « *Towers and Battlements it sees, / Bosom'd high in tufted Trees* »¹³. Il évoque ici les forteresses à demi cachées par les arbres et c'est bien le cas dans « *La Morte amoureuse* ». Gautier crée un horizon d'attente par l'intermédiaire de la description de la forêt. On imagine aisément que quelque chose se cache dans cette forêt lugubre et que le surnaturel n'est pas loin. Charles Grivel l'a bien exprimé :

Il n'y a de fantastique que d'un espace, en son cœur et par son biais. Le texte [...] fixe tout particulièrement l'attention sur le lieu d'apparition du phénomène perturbateur [...]. La description d'un lieu adéquat ou propice, non seulement pose l'acte détériorateur, mais encore l'incite et le fait désirer : il en est, en quelque sorte, la forme ou le creuset¹⁴.

La traversée de la forêt glaciale et sombre qui précède la découverte du château (« Nous traversâmes une forêt d'un sombre si opaque et si glacial, que je me sentis courir sur la peau un frisson de superstitieuse terreur » (p. 62)), l'obscurité qui entoure le château, les hautes tours et les arcades, la récurrence de la couleur noire (« deux

¹² Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 55.

¹³ Maurice Lévy et Michel Baridon, « Le gothique et ses métamorphoses. Mélange en l'honneur de Maurice Lévy », *Caliban*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1996, p. 17.

¹⁴ Charles Grivel, *Le fantastique-fiction*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 43-44.

chevaux noirs comme la nuit », « les silhouettes noires des arbres », « un page nègre », « un majordome vêtu de velours noir » (p. 62)) sont autant d'indices qui participent à l'élaboration du fantastique et qui révèlent l'influence du gothique chez Gautier.

Maintenant, revenons à la description du palais Concini : « On en distinguait les moindres détails, les tourelles, les plates-formes, les croisées, et jusqu'aux girouettes en queue d'aronde... » ; « L'ombre gagna le palais, et ce ne fut plus qu'une ondulation montueuse » (p. 60). Concernant le château dans la forêt, l'architecture est très proche de celle des châteaux gothiques :

Une masse noire piquée de quelques points brillants se dressa subitement devant nous; les pas de nos montures sonnèrent plus bruyants sur un plancher ferré, et nous entrâmes sous une voûte qui ouvrait sa gueule sombre entre deux énormes tours. (p. 62)

Ces descriptions rappellent singulièrement celle du château d'Udolphe :

Émilie regarda le château avec une sorte d'effroi, le style gothique et grandiose de son architecture, ses hautes et vieilles murailles grises, faisaient de ce géant de pierre un objet imposant et terrible. La clarté du soleil couchant, s'affaiblissant peu à peu, ne répandit bientôt plus sur les murs qu'une teinte empourprée qui, s'effaçant à son tour, laissa le château, les montagnes et les forêts environnantes dans la plus profonde obscurité [...]. Cette masse isolée semblait dominer la contrée¹⁵.

À une échelle bien moindre, nous retrouvons donc dans « La Morte amoureuse » un écho à cette description et aux paroles d'André Breton à propos des romans gothiques :

Ces livres étaient tels qu'on pouvait les prendre et les ouvrir au hasard, il continuait à s'en dégager on ne sait quel parfum de forêt sombre et de hautes voûtes¹⁶.

Malgré tous les topoï gothiques disséminés dans le texte, on ne peut pas pour autant considérer que « La Morte amoureuse » s'inscrit dans la tradition gothique. Gautier s'amuse peut-être ici en pastichant un genre qui n'a jamais réellement acquis ses lettres de no-

¹⁵ Ann Ward Radcliffe, *Les Mystères du château d'Udolphe*, Paris, José Corti, 1984, p. 96.

¹⁶ André Breton, cité dans *Le gothique et ses métamorphoses*, op. cit., p. 4.

blesse. Cependant, on ne peut nier que ces emprunts au genre gothique construisent l'appréhension du personnage de Romuald, et par la même occasion celle du lecteur, et créent un espace propice à l'apparition de quelque phénomène fantastique.

L'exemple le plus probant est certainement celui de la chambre funèbre de Clarimonde dont les détails sont également empreints d'une longue tradition fantastique et gothique. D'autres chambres de la littérature nous viennent à l'esprit à la lecture de cette description : celle de « Véra » de Villiers de l'Isle Adam et celle de la marquise dans *Les Mystères du château d'Udolphe*. Ces chambres, à l'image de celle de Clarimonde, respirent la vie alors qu'elles abritent des mortes :

Un prie-Dieu était disposé à côté du lit ; une flamme bleuâtre voltigeant sur une patère de bronze jetait sur toute la chambre un jour faible et douteux [...]. Sur la table, dans une urne ciselée, trempait une rose blanche fanée dont les feuilles, à l'exception d'une seule qui tenait encore, étaient toutes tombées au pied du vase comme des larmes odorantes ; un masque noir brisé, un éventail, des déguisements de toute espèce, traînaient sur les fauteuils et faisaient voir que la mort était arrivée dans cette somptueuse demeure à l'improviste et sans se faire annoncer [...]. Cette chambre n'avait rien d'une chambre de mort. Les rideaux de damas rouge à grandes fleurs [...] le pourpre sombre de la tenture [...]. (p. 63)

Ici, la ressemblance avec les chambres de Véra et de la marquise dans le château d'Udolphe est frappante :

Le comte regarda, autour de lui, la robe, jetée la veille, sur un fauteuil ; sur la cheminée, les bijoux, le collier de perles, l'éventail à demi fermé, les lourds flacons de parfum qu'elle ne respirerait plus. Sur le lit d'ébène aux colonnes tordues, resté défait, auprès de l'oreiller où la place de la tête adorée et divine était visible encore au milieu des dentelles, il aperçut [...] les fleurs indiennes cueillies par elle, dans la serre, et qui se mouraient dans de vieux vases de Saxe ; et, au pied du lit, sur une fourrure noire, les petites mules de velours oriental [...]¹⁷.

On se trouva dans une chambre très élevée, tendue d'une tapisserie sombre, et d'une telle étendue que la lueur de la lampe n'en atteignait pas les extrémités. Dorothee en entrant s'était jetée sur une chaise, muette et immobile, et osait à peine regarder un lieu si plein de souvenirs. À côté d'elle

¹⁷ Villiers de l'Isle-Adam, « Véra », in *Contes cruels*, Paris, José Corti, 1962, p. 20-21.

étaient dispersés plusieurs effets à l'usage de la marquise, une robe, quelques ajustements étalés sur les fauteuils, comme si elle venait de les quitter. À terre, on voyait une paire de mules en satin noir¹⁸.

Ces chambres ont toutes les caractéristiques des chambres gothiques : elles sont spacieuses, faiblement illuminées par une lampe, une tenture recouvre le mur, le lit est imposant et des attributs féminins sont dispersés dans la pièce, comme si sa propriétaire venait de la quitter à l'instant. On peut souligner dans ces trois descriptions le lien qui se crée entre les défuntés et leur chambre. Elles investissent le lieu à tel point que la chambre nous renvoie leur image. La chambre, comme le dit Bachelard, devient leur prolongement, leur « coin du monde », un lieu à la fois funèbre et respirant la vie. La chambre de Clarimonde nous renvoie ce qu'elle est véritablement, à savoir une « morte-vivante ». Le lieu, comme le personnage féminin, est ambigu. Dès lors, on ne peut s'étonner du fait que Romuald ait un sentiment mitigé concernant ce lieu et sa propriétaire.

En effet, le protagoniste nous révèle que sa rêverie débute dans la chambre de Clarimonde (« je tombai en rêverie » (p. 63)) et que la manière dont il se retrouve dans sa chambre au presbytère le lendemain matin lui paraît étrange. Ce qui semble surprenant dès lors, c'est la netteté avec laquelle Romuald se souvient de tous les détails de cette chambre dans laquelle il n'a pénétré qu'une seule fois. Déjà, lors de la description de Clarimonde à l'église, nous avons pu noter la précision avec laquelle Romuald dépeignait la jeune courtisane. L'être et le lieu fantastiques sont décrits avec un souci du détail assez déroutant, mais Paolo Tortonese nous en fournit l'explication :

L'homme amoureux semble mieux voir que les autres, et l'amour coïncide avec une vision plus précise, plus détaillée. Le corps de la femme communique sa netteté aux autres objets : tout le sensible est impliqué dans une cristallisation harmonieuse et rassurante. Tout se distingue. Et la même chose se produit lorsqu'un personnage, au lieu de passer du non-amour à l'amour, passe du réel au fantastique. Une fois franchi le seuil du surnaturel, la vision ne s'estompe pas dans l'incertitude d'un monde suspendu entre rêve et réalité : au contraire, elle se fait plus précise, elle s'exacerbe

¹⁸ Ann Ward Radcliffe, *op. cit.*, p. 265.

dans un excès de netteté. La peur et l'incertitude n'atténuent pas le contour des choses, ne brouillent pas les formes. Au contraire, l'homme qui se met à la fenêtre du fantastique voit un paysage particulièrement détaillé¹⁹.

Et, en effet, Romuald nous dit bien : « Tous ces détails me sont aussi présents que s'ils dataient d'hier... rien ne m'échappait » (p. 55). Romuald, et donc Gautier à travers lui, s'attarde également un long moment sur la description de la chambre de Clarimonde (p. 63). On note un souci de vraisemblance, de réalisme, d'exhaustivité, de dénomination complète. Les choses sont étiquetées avec précision, enveloppées dans la définition la plus accomplie. La description de la chambre apparaît sous la forme d'ecphrasis. D'ailleurs, Natalie David-Weill souligne dans son ouvrage que :

L'ambition de Gautier est de faire une œuvre visuelle. Son attirance pour la peinture a commencé par une vocation : Gautier a étudié à l'atelier Rioult de 1827 à 1829, avant de se tourner vers la littérature. Il gardera toute sa vie la nostalgie de la peinture. Et, étant familier des règles de la technique picturale, il tentera de reproduire dans ses écrits l'art plastique qu'il considère comme supérieur²⁰.

Selon les Goncourt, l'œuvre de Gautier serait de la « peinture écrite ». Nous pouvons le constater ici, Gautier accorde une valeur particulière à la description des objets, des formes, des lignes, des ombres, des transparences et des pâleurs (comme nous l'avons souligné précédemment pour la description de Clarimonde). À cause de ce regard toujours concentré sur les objets matériels, on a souvent reproché à Gautier de n'être qu'un écrivain de la « surface ». Au contraire de l'introspection, il projette le regard de ses personnages sur le milieu environnant, et cet intérêt pour la description des choses matérielles est tout à fait adéquate ici, dans la mesure où elle contribue à inscrire le récit dans la réalité, première nécessité du fantastique que P-G Castex définit comme « l'intrusion brutale du mystère dans la vie réelle ». Ces descriptions, derrière lesquelles nous devinons la précision de l'œil du peintre, donnent au récit une certaine vraisemblance. On peut déceler chez Gautier une nostalgie

¹⁹ Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 75.

²⁰ Natalie David-Weill, *Rêve de pierre : La quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Droz, 1989, p. 7.

du passé dans ce désir de revenir à ces premières amours. La femme chez Gautier est constamment comparée à une œuvre d'art, portrait ou statue à travers lesquels il recherche l'immobilité de la Beauté :

Les plus grands peintres, lorsque, poursuivant dans le ciel la beauté idéale, ils ont rapporté sur la terre le divin portrait de la madone, n'approchent même pas de cette fabuleuse réalité. Ni les vers du poète, ni la palette du peintre n'en peuvent donner une idée. (p. 55)

[Elle] devint d'une blancheur de marbre [...]. (p. 57)

On eût dit une statue d'albâtre faite par quelque sculpteur habile [...]. (p. 64)

[Elle] ressemblait à une statue de marbre de baigneuse antique [...] (p. 67)

Ce désir nostalgique d'accéder à la beauté apparaît dans le texte durant la scène de nécrophilie. Todorov le souligne :

Cet amour pour la morte, présenté ici sous une forme légèrement voilée et qui va chez Gautier de pair avec l'amour pour une statue, pour une image de tableau [...] porte le nom de nécrophilie²¹.

Ces descriptions, d'une précision telle qu'elles approchent la perfection d'une œuvre d'art, aboutissent à une sorte d'arrêt sur image dont le but est de stopper quelques instants la fuite du temps, et la dégradation progressive des lieux et des personnages. Pourtant, malgré les multiples efforts du narrateur, la dégradation aura bien lieu : elle est symbolisée par l'image de la fleur qui se fane dans la chambre de Clarimonde et qui préfigure ce qui adviendra par la suite de la jeune femme. Alors que la courtisane se meurt, la rose blanche qui se fane et les fleurs bleues qui sèchent dans ses cheveux anticipent la scène finale dans laquelle le corps de Clarimonde se désintègre définitivement : « [...] son beau corps tomba en poussière ; ce ne fut plus qu'un mélange affreusement informe de cendres et d'os à demi calcinés » (p. 74). Appartenant à la fois au monde des morts et des vivants, Clarimonde est un personnage doté de deux facettes. A son contact, le glissement de Romuald vers un dédoublement devient simple.

²¹ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976, p. 144.

La construction d'un monde parallèle : le dédoublement spatial

Dans la seconde partie du texte, nous assistons à la véritable métamorphose de Romuald, dont on avait déjà rencontré les signes dans la première partie. Cette seconde métamorphose va plus loin cette fois, dans la mesure où elle aboutit à un dédoublement physique. Nous l'avons vu dans la première partie du texte, à la sortie de l'église, Romuald est incapable de retrouver son chemin. Ceci symbolise l'état mental dans lequel il se trouve après sa rencontre avec Clarimonde. Il ne sait plus quelle direction emprunter. Il paraît être à la croisée des chemins et, en effet, deux choix s'offrent à lui désormais : se consacrer ou renoncer à Dieu. La seule solution possible pour que Romuald puisse allier les deux semble être le dédoublement.

Ce qu'on peut noter en premier lieu, c'est le jeu de miroir mis en place par l'auteur à l'intérieur même du récit. En effet, on a l'impression que le texte se dédouble lui-même. Dans la première partie, nous avons une opposition entre le monde religieux (représenté par le séminaire et l'église) et l'espace extérieur. Nous sommes désormais confrontés à la même opposition, cette fois transposée dans l'espace rural (du presbytère au château de Clarimonde). Gautier construit un monde binaire à l'intérieur duquel s'opère un autre dédoublement. Nous avons l'impression que Romuald se fabrique à travers le rêve un monde fantasmé où il peut évoluer indépendamment des contraintes religieuses ; un monde dans lequel il lui est permis de faire tout ce qu'il ne pouvait pas faire auparavant. Par exemple, sortir librement du séminaire pour se rendre au palais Concini lui était impossible dans la première partie du texte tandis que, dans la seconde, il se rend au château de Clarimonde dans la forêt. Dès lors, le passage de la frontière, symbolisée par le mur du presbytère, le passage de l'intérieur vers l'extérieur et de l'extérieur vers l'intérieur devient possible, et on peut s'en rendre compte dans la chambre de Clarimonde. Des failles se créent à mesure que l'on avance dans le récit :

Un tourbillon de vent furieux défonça la fenêtre et entra dans la chambre ; la dernière feuille de la rose blanche palpita quelque temps comme une aile

au bout de la tige, puis elle se détacha et s'envola par la croisée ouverte, emportant avec elle l'âme de Clarimonde. (p. 65)

Charles Grivel en donne l'interprétation suivante :

Il faut bien dire [...] que les chambres fantastiques ont le rempart percé (ou forcé) et que c'est pour cette raison qu'elles sont ici opératoires. À rebours de leur définition. Ces chambres, closes, mal closes [...] sont munies de fenêtres mal ajustées et de rideaux qu'agite le moindre souffle incompréhensiblement²².

Clarimonde, de son côté, apparaît dans la pièce tel un fantôme et elle s'enfuit par la fenêtre laissant derrière elle Romuald évanoui. Le lecteur est amené à se poser la question suivante : comment est-elle entrée ? La même question se pose lors de la scène du jardin :

Un soir, en me promenant dans les allées bordées de buis de mon petit jardin, il me sembla voir à travers la charmille une forme de femme qui suivait tous mes mouvements, et entre les feuilles étinceler les deux prunelles vert de mer ; mais ce n'était qu'une illusion, et, ayant passé de l'autre côté de l'allée, je n'y trouvai rien qu'une trace de pied sur le sable, si petit qu'on eût dit un pied d'enfant. Le jardin était entouré de murailles très hautes ; j'en visitai tous les coins et recoins, il n'y avait personne. (p. 61)

Romuald s'interroge sur la présence de traces de pieds et commence à douter de son abri ; Bachelard explique ce genre de doute de la manière suivante :

[t]out espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison. Nous verrons, dans le cours de notre ouvrage, comment l'imagination travaille dans ce sens quand l'être a trouvé le moindre abri : nous verrons l'imagination construire des « murs » avec des ombres impalpables, se reconforter avec des illusions de protection — ou, inversement trembler derrière des murs épais, douter des plus solides remparts. Bref, dans la plus interminable des dialectiques, l'être abrité sensibilise les limites de son abri. Il vit la maison dans sa réalité et dans sa virtualité, par la pensée et les songes²³.

Peu à peu l'espace religieux, si clos au départ, laisse entrevoir des failles. Clarimonde apparaît dans la chambre de Romuald et ce dernier s'étonne de la « façon étrange » dont elle est entrée.

²² Charles Grivel, *op. cit.*, p. 55.

²³ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 24.

Romuald bascule véritablement dans un univers que l'on peut qualifier de parallèle. L'espace est le même (la chambre), mais il s'y passe des choses étranges. Clarimonde était morte et voilà qu'elle est face à lui, portant de plus « une petite lampe de la forme de celle qu'on met dans les tombeaux ». Elle est habillée d'un suaire, comme si elle sortait d'un cercueil. Romuald doute : « Morte ou vivante, statue ou femme, ombre ou corps, sa beauté était toujours la même » (p. 67). Elle semble cependant plus morte que vivante et l'ambiguïté persiste dans toute la fin du texte : « Elle ressemblait à une statue de marbre de baigneuse antique plutôt qu'à une femme douée de vie » (p. 67). C'est à ce moment du texte que Romuald glisse imperceptiblement dans cet univers parallèle qu'il croit être celui du rêve. Comme le dit Roger Caillois, dans son essai intitulé *De la féerie à la science-fiction* :

Un héros bascule dans un univers parallèle : il a suffi d'un glissement, d'une distraction, d'un appel d'air. Il ne rentrera dans le sien qu'en profitant à nouveau d'un des points où se frôlent et se pénètrent, à intervalles prévisibles, les mondes jumeaux²⁴.

Les mondes jumeaux ne se pénétreront à nouveau qu'à la fin du texte, lorsque tout rentrera dans l'ordre. En attendant, l'apparition du monde parallèle va s'élaborer progressivement. Dans un premier temps, Romuald est la proie d'un dédoublement mental, psychique. Clarimonde lui apparaît une seconde fois et l'invite à partir en voyage le lendemain. Romuald sent sa nature se dédoubler et, dans le texte fantastique, on passe aisément du mot aux choses. C'est pourquoi Romuald devient deux personnes complètement différentes l'une de l'autre. Le dédoublement mental se prolonge en une véritable métamorphose physique, due notamment au changement de costume :

Je n'étais plus le même, et je ne me reconnus pas. Je ne me ressemblais pas plus qu'une statue achevée ne ressemble à un bloc de pierre. Mon ancienne figure avait l'air de n'être que l'ébauche grossière de celle que réfléchissait le miroir. J'étais beau, et ma vanité fut sensiblement chatouillée de cette métamorphose. Ces élégants habits, cette riche veste brodée, faisaient de moi un tout autre personnage, et j'admirais la puissance de quelques aunes

²⁴ Roger Caillois, cité dans Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures*, Montréal, Balzac Le Griot, 1998, p. 152.

d'étoffes taillées d'une certaine manière. L'esprit de mon costume me pénétrait la peau, et au bout de dix minutes j'étais passablement fat. (p. 69)

Dès lors, Romuald prend complètement possession de l'espace : « Je fis quelques tours par la chambre pour me donner de l'aisance » (p. 70). Puis, les deux personnages traversent à nouveau la forêt et se retrouvent à Venise. Désormais, deux mondes antithétiques coexistent, et cette fois, l'opposition de Bachelard fonctionne très bien dans la mesure où s'opposent le monde de l'ordre et le monde du désordre, le monde diurne et le monde nocturne. Le passage de l'un à l'autre s'effectue dans la chambre :

Monde diurne	Monde nocturne
Presbytère	Venise
Ordre	Désordre
Chasteté	Luxure
Prière et choses saintes	« jouant aux dés, buvant et blasphémant »
Monde des vivants	Monde des morts (ou morts-vivants)

La frontière entre ces deux univers est perméable, dans la mesure où les vivants ont la possibilité de pénétrer le monde des morts et les morts celui des vivants. A l'opposition de la première partie du texte s'ajoute donc cette seconde opposition, mais nous avons l'impression, lorsque nous observons les comportements des personnages, que c'est le lieu qui agit sur eux désormais puisqu'ils adoptent le comportement adéquat au lieu. Romuald devient *il signor Romualdo*, d'une prétention extrême :

[...] je ne me serais pas détourné pour laisser passer le doge, et je ne crois pas que, depuis Satan qui tomba du ciel, personne ait été plus orgueilleux et plus insolent que moi... (p. 71)

Il mène aussi « un train de fils de prince » (p. 71). Clarimonde « entendait la vie d'une grande manière, et elle avait un peu de Cléopâtre dans sa nature » (p. 71). Elle semble, de plus, se démultiplier au gré des envies de Romuald :

Avoir Clarimonde, c'était avoir vingt maîtresses, c'était avoir toutes les femmes, tant elle était changeante et dissemblable d'elle-même; un vrai caméléon ! Elle vous faisait commettre avec elle l'infidélité que vous eussiez commise avec d'autres, en prenant complètement le caractère, l'allure et le genre de beauté de la femme qui paraissait vous plaire. (p. 71)

Clarimonde et Romuald se transforment donc physiquement, et cette évolution physique est véritablement le moment où Romuald sent qu'il est devenu un être double :

A dater de cette nuit, ma nature s'est en quelque sorte dédoublée, et il y eut en moi deux hommes dont l'un ne connaissait pas l'autre. Tantôt je me croyais un prêtre qui rêvait chaque soir qu'il était un gentilhomme, tantôt un gentilhomme qui rêvait qu'il était prêtre... Le jeune seigneur fat et libertin se raillait du prêtre, le prêtre détestait les dissolutions du jeune seigneur. Deux spirales enchevêtrées l'une dans l'autre et confondues sans se toucher jamais représentent bien cette vie bicéphale qui fut la mienne. (p. 70)

Ce passage d'une personnalité à l'autre, d'un lieu à l'autre a lieu lorsque Romuald se couche, ce qui explique l'emploi de l'expression « vie somnambulique » (p. 53). Nous pouvons en conclure que la chambre est le lieu de passage puisque c'est là que se produit le basculement dans l'univers parallèle : « J'allais me mettre au lit » (p. 62) ; « Quand je revins à moi, j'étais couché sur mon lit, dans ma petite chambre de presbytère » (p. 65) ; enfin « La lampe s'éteignit, les rideaux se refermèrent, et je ne vis plus rien; un sommeil de plomb, un sommeil sans rêve s'appesantit sur moi [...] » (p. 69). Nous pouvons noter également au passage que le lit est très souvent comparé à un cercueil et que c'est lorsqu'elle est allongée, morte, sur son lit, que Romuald embrasse Clarimonde et lui redonne vie. Le lit permet le lien entre la vie réelle et la vie rêvée, mais aussi entre le monde des morts et le monde des vivants. Charles Grivel pense que :

De la chambre à la boîte ou à la bière, il n'y a qu'un pas. On doit penser la description spatiale du texte comme un écran ; cet écran possède quatre faces, l'une est « battante », elle peut s'ouvrir, indépendamment de la volonté, mais elle peut se rabattre aussi. Sur cette quatrième face, ou de l'issue qu'elle représente, du passage ou du porche qu'elle offre, le flux fantomal s'écoule, il vient à moi, il me submerge. Je suis sans recours devant lui, sauf à clore — sauf à rabattre le couvercle et faire la tombe. L'écran « ouvert » est douloureux ; mais l'écran « fermé » est une boîte de

l'espèce asphyxiante. Dilemme. La représentation continue désormais dans le noir. Bien entendu, la boîte peut être mobile, cela n'importe pas²⁵.

Et, en effet, de la chambre (ou du lit) au cercueil et inversement, du cercueil à la chambre, il semble n'y avoir qu'un pas. Le lit possède les caractéristiques du cercueil. Romuald nous dit, en soulevant le drap mortuaire dans la chambre de Clarimonde, qu'il a le sentiment de remuer « une dalle de marbre » ; de même, Clarimonde s'adresse en ces termes à Romuald lorsqu'elle apparaît dans sa chambre : « Que d'efforts il m'a fallu faire avant de lever la dalle dont on m'avait couverte ! » (p. 67-68) ; « Clarimonde, la morte qui force à cause de toi les portes du tombeau » (p. 68). Nous l'avons vu précédemment, les failles dans le monde réel sont de plus en plus nombreuses à mesure que l'on progresse dans le texte, et Sérapion nous apporte une tentative d'explication :

Satan a la griffe longue, et les tombeaux ne sont pas toujours fidèles. La pierre de Clarimonde devrait être scellée d'un triple sceau ; car ce n'est pas, à ce qu'on dit, la première fois qu'elle est morte (p. 66).

Progressivement, on assiste à une complète abolition des frontières entre le monde des morts et le monde des vivants.

La transgression spatiale devient naturelle. Romuald reste de plus en plus longtemps dans l'espace du rêve et la communication entre les deux univers parallèles semble de plus en plus difficile à établir. Finalement, on aboutit à un complet renversement des valeurs de ces deux mondes : lors de la scène du cimetière, la transgression spatiale (qui s'accompagne d'une transgression morale et sociale) est à son comble. Les vivants et les morts (l'ici-bas et l'au-delà) sont réunis en un même lieu, mais une inversion des valeurs apparaît, car Sérapion et Romuald deviennent des profanateurs de tombe, alors que Clarimonde est présentée comme la victime, dans la mesure où elle a épargné Romuald par amour. Et, comme le souligne Todorov,

lorsque vampires et diables se retrouvent du bon côté, il faut s'attendre à ce que les prêtres et l'esprit religieux soient condamnés et traités des pires noms ; jusqu'à celui même du diable ! ».²⁶

²⁵ Charles Grivel, *op. cit.*, p. 54-55.

Ainsi, Sérapion est comparé à un véritable démon : « Le zèle de Sérapion avait quelque chose de dur et de sauvage qui le faisait ressembler à un démon plutôt qu'à un apôtre ou à un ange » (p. 74). Le texte se termine sur une ultime transgression spatiale de la part de Clarimonde qui revient voir Romuald une dernière fois dans son sommeil. Elle parvient de nouveau à franchir la frontière entre le monde des vivants et le monde des morts, alors que son corps a été réduit en poussière.

Conclusion

On se rend compte que l'espace du récit est construit comme un véritable labyrinthe et que cet aspect labyrinthe participe de l'effet fantastique. Le texte tisse progressivement sa toile autour du lecteur qui se laisse entraîner par le plaisir de l'indétermination propre à la lecture des textes fantastiques. Et cette indétermination se prolonge au-delà du texte, dans la mesure où la fin correspond pour Romuald à un retour à l'espace religieux, comme si rien ne s'était passé. Le doute subsiste et le texte ne nous révèle pas s'il s'agissait d'un rêve ou de la réalité. On revient à l'indétermination initiale après de multiples détours spatiaux :

Quoique je ne sois jamais sorti des murs de mon presbytère, on dirait plutôt à m'entendre, un homme ayant usé de tout et revenu du monde, qui est entré en religion et qui veut finir dans le sein de Dieu des jours trop agités, qu'un humble séminariste qui a vieilli dans une cure ignorée, au fond d'un bois et sans aucun rapport avec les choses du siècle. (p. 53)

Romuald est-il vraiment sorti du presbytère ? Le vieux narrateur ne lève pas l'hésitation. Il en résulte un choix double propre au fantastique et l'on peut voir en cette figure du vieux narrateur une mise en abîme du lecteur qui oscille entre deux choix : ou Romuald a vécu ce qu'il raconte en rêve — ce serait alors une histoire étrange, mais plausible — ou sa double vie s'est déroulée réellement, mais dans une réalité inconnue, bouleversée, où les lois de notre monde n'ont plus cours.

²⁶ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 144.

Bibliographie

- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1992.
- BOUVET, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures*, Montréal, Balzac/Le Griot, 1998.
- DAVID-WEILL, Natalie, *Rêve de pierre : La quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Droz, 1989.
- GAUTIER, Théophile, « La Morte amoureuse », in *Tous les contes fantastiques*, édition présentée et établie par Jean-Baptiste Baronian, Paris, Néo, coll. « NéOmnibus », 1990.
- GRIVEL, Charles, *Fantastique-fiction*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.
- JOURDE, Pierre, *Géographies imaginaires. De quelques inventeurs de mondes au XX siècle*, Paris, José Corti, 1991.
- LÉVY, Maurice, et Michel Baridon, « Le gothique et ses métamorphoses. Mélange en l'honneur de Maurice Lévy », in *Caliban*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1996.
- LOTMAN, Yuri, « La notion de frontière », *La sémiosphère*, trad. Anka Ledenko, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Nouveaux actes sémiotiques », 1999.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, trad. Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, Seuil, 1995.
- RADCLIFFE, Ann Ward, *Les Mystères du château d'Udolphe*, Paris, José Corti, 1984.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976.

TORTONESE, Paolo, *La vie extérieure. Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, Paris, Minard, coll. « Archives des Lettres Modernes », 1995.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste (de), « Véra », in *Contes cruels*, Paris, José Corti, 1962.

Annexe : parcours de Romuald dans « La Morte amoureuse »

L'église, le jour de son ordination

Le séminaire, où il a passé toute sa jeunesse

La rue, où Romuald reçoit le message de Clarimonde des mains du page noir

La cellule du séminaire (La place que Romuald regarde par la fenêtre de sa chambre)

Traversée de la ville

La colline de laquelle Romuald observe le palais Concini

Le trajet à travers la campagne jusqu'à la cure de C.

Cure de C.

Le jardin de la cure de C.

La chambre de la cure de C.

Le trajet à travers la forêt

Le château de Clarimonde dans la forêt

La chambre funèbre de Clarimonde

Retour à la chambre du presbytère

Cure de C.

Chambre de Romuald

Cure de C.

Chambre de Romuald

Traversée de la forêt

Venise (Ridotto, Canaleio)

La chambre de Clarimonde à Venise

Retour au presbytère

Chambre de Romuald à Venise

Retour au presbytère

Cimetière

Chambre du presbytère à la Cure de C.